

Verbesserung der Forkel'schen Veränderungen über das Englische Volkslied God save the King.

Nebst acht Kupfertafeln.

Frankfurt am Main,
bei Varrentrapp und Wenner.
1793.

Inhalt der Kupfertafeln.

Vorrede.

Es ist weder Stolz noch Rachsucht, sondern der lauterste Hang, meine Erfahrungen gemeinnützig zu machen, der mich bewogen hat, Herrn Musikdirektor Forkels Veränderungen zu zergliedern, einige Stellen zu verbessern, und die bedeutendsten, besonders die kontrapunktischen Stücke ganz umzuarbeiten.

Da ich nicht diktatorisch spreche, vielweniger persönliche Beleidigungen mir erlaube: so wird der Verfasser meine strenge Untersuchung auf die Rechnung seines wichtigen Postens, den er als öffentlicher Tonlehrer und als musikalischer Rezensent begleitet, setzen, und die unbefriedigte Erwartung seinen vielversprechenden Ankündigungen zuschreiben.

Ich theile diese Schrift in 5 Abschnitte, und werde

§. 1. im allgemeinen zeigen, wie Veränderungen beschaffen seyn sollen;

§. 2. unedle Klaviersätze ausheben;

§. 3. Fehler gegen den Geschmack, gegen den reinen Satz u. s. w. anzeigen und verbessern;

§. 4. die 8, 10, 11, 20te Ver. ganz umarbeiten;

§. 5. der Fugetta eine andere kontrapunktische Ausführung an die Seite setzen, und vom beigefügten Chor handeln.

Diese Tonwissenschaftliche Rezension beeinträchtigt die Achtung, die ich Hrn F. für seine rühmliche Bemühungen im antiquarischen Fache schuldig bin, eben so wenig als genaue Bemerkungen in Kunstsachen einen Autor gegen denjenigen, der mit anderen Augen und aus einem anderen Gesichtspunkte siehet, aufbringen dörfen.

Ueberhaupt lasse ich mich in Zänkereien nicht ein, auf Antikritiken antworte ich nicht: es sei dann, daß Gegenbeweise erscheinen; weil ich mich immer freuen werde, durch Zusammenstellung von Gründen, durch Vergleichung von verschiedenen Bearbeitungen desselbigen Stoffs, zur Aufnahme der Musik und zur Verbreitung ästhetisch- und kontrapunktischer Kenntnisse etwas beitragen zu können.

St. den 27ten Jul.
1792. A. V.

§. 1.

Wie Veränderungen beschaffen seyn sollen.

Veränderungen sind eine Art musikalischer Rhetorik, wo der nämliche Sinn in mancherlei Wendungen vorkömmt, mit dem Unterschiede, daß die Gränzlinien viel genauer in der Musik, als in der Redekunst bestimmt werden. Schon in der Prosa thut ein gewisser numerus (un certo, non so, che; un, je ne sais, quoi) die Wirkung einer Cäsur, eines mehr fühl- als bestimmbaren Rythmus. Allein, nicht dieser Rythmus, nicht einmal ein vorgeschriebener Einschnitt, auch selbst das Silbenmaas gereimt seyn sollender Verse, läßt sich noch lange nicht mit dem engen Pfade vergleichen, den uns das Thema ausgesteckt und eingezaumt hat.

Der voraus diktirte, vorgezogene Umriß, die detaillirteste Zeichnung, wenn ein Ballet-

meister auf einem gemeinen unrastrirten Papier Noten vorschreibt, die der Kompositeur in Töne einkleiden soll, wo ihm nichts als Freiheit übrig bleibt, aus der Note, die ihre bestimmte Dauer schon hat, ein c oder ein cis u. s. w. zu machen, läßt sich nicht mit der Eingeschränktheit vergleichen, die das Eigenthümliche der Veränderungen ausmacht; denn, nicht nur Cäsur, Rythmus und Tonfolge, sondern auch Analogie der Harmonien und Melodien sind genau vorgezeichnet.

Diesem strengen Bezug aufs Thema, den man nie aus dem Gesichte verlieren darf, unbeschadet, öffnet sich doch auf der andern Seite eine Aussicht in das weiteste Feld, wenn von der Einkleidung die Rede ist. Um Variationen zu setzen, braucht der Kompositeur kein großer Melopoet zu seyn, aber desto mehr Phraseologie muß er inne haben. Sein Hauptverdienst ist, neue Spielarten erfinden, neue Formen, neue Figuren der Vorzeichnung anpassen; er muß in der Analogie glücklich, d. i. im Stande seyn, dieselbige Analogie, die im Thema zwischen Harmonien und Harmonien, zwischen Melodien und Melodien herrscht, in den Veränderungen beizubehalten:

kurz, jeden Karakter, den er dem ersten Takt anweist, durchaus fortzuführen. Dieser ausserordentlichen Geschmeidigkeit von Einlenkungen, wodurch er die Einheit erzielet, muß die schöpferische Formenerzeugung, die uns die Mannichfaltigkeit gebiert, das Gleichgewicht halten. Deßwegen konnte der vortrefliche Sacchini, der vielleicht im Gesangschreiben einer der glücklichsten Komponister war, keine Klaviervariationen setzen; denn es kam hier nicht auf ein schönes Gesang an, sondern auf die Kenntniß des Instruments, auf den Reichthum von Phrasen und auf Wendungen, die nur ein erfahrner Instrumentist auf seinem Lieblingsinstrumente herausfindet. Hieraus ergiebt sich, daß Forkel's Sonaten immer noch weit unter seinen Variationen sind; weil hier, sobald der Zuhörer das Ländliche vom Volksliede wittert, schon etwas Unterhaltung findet: so wie wir bei der schwächsten Vergegenwärtigung eines einmal genossenen Vergnügens einer je gekosteten Wonne, bei der schlechtesten Erzählung einer freudigen Nachricht dem Mahler oder Redner entgegen eilen, ihm unsere ganze gespannte Imagination gerne leihen, um aufs

lebhafteste fühlen zu können, was wir wünschen; um uns anschaulichst vorstellen zu können, was wir lieben. In den Sonaten aber muß der Einschnitt, Rythmus und Numerus, die Tonfolge, Fort- und Ausführung, Melodie und Harmonie ꝛc. kurz — alles erst erfunden werden.

Der erste Mann, der uns allgemeine Variationen gelehrt, der sie auf alle Instrumente verbreitet, der noch zum Verdienste Phraseologisch groß zu seyn, jenes, Gesänge und Themen selbst erfinden zu können, gesellet, ist der unnachahmliche Haydn. Er, ein wahrer Phöbus, dessen Arbeiten keiner fremden Wärme bedarfen, dessen Werke schon genug leuchten, ohne daß der von einem beliebten Satz geborgte Schimmer sie aufhelle, zeigte uns in Sinfonien, wie wir variiren sollen. Von keiner Vorliebe gehindert, durch keine Kurzsichtigkeit eingeschränkt war er gegen alle Instrumente gleich wohlthätig. Da er den Werth und die Würkung von allen genau kannte: so wies er jedem seinen Standpunkt an, um glänzen zu können, ohne je eines zu verdunkeln.

Sein Schüler: Pleyel *) ahmte diesem großen Geist im Kleinen d. i. in Quartetten glücklich nach, selbst seine niedliche Klaviervariationen fanden Beifall. Doch konnte er keine solche Phraseologie aufstellen, wie der große Klavierspieler Mozart.

Dieser Kraftmann, unerschöpflich in Wendungen, universel in Karakteren, pathetisch im Adagio, erschütternd im Allegro, der so viele Themen mit Veränderungen, fast darf ich sagen, verschwenderisch dotirt, zeigt in all diesen Geistesprodukten, wie man Einheit des aus- und fortzuführenden Stofs mit der Mannichfaltigkeit in Phrasen verbinden könne; zeigt, wie abwechselnd im Karakter, wie eigenthümlich in der Spielart jede Veränderung seyn müsse, statt, daß H. F. fast nie den ersten

*) Von diesem allgemein beliebten Kompositeur sind im Journal de Musique des Dames zwey Klaviersonaten zu 4 Händen eingerückt, eine aus dem D, wo er auf die ungezwungenste Art ein Thema und Contrasubjekt bearbeitet; die andere aus dem weichen A, wo er sich ganz übertroffen und einen wahrhaft contrapunktischen Satz geliefert hat.

Takt strenge durchgeführt, keine einzige ungewöhnliche Spielart eingeführt und in manchen Veränderungen zu dreierlei, auch noch mehr Figuren seine Zuflucht ängstlich genommen hat.

Ich habe die 8, 10, 11 und 20te Veränderung ganz umgearbeitet und von allen Veränderungen Täkte ausgehoben und verbessert. Im allgemeinen aber sind die 16, 17 (la Marcia) und 19te (alla Siciliana) am besten gerathen.

In der dritten Veränderung tritt das Thema als Mittelstimme ein: gegen diesem canto fermo sollte ein gut gewähltes Kontrasubjekt in der Höhe kontrapunktiren; allein weder der canto fermo noch das Kontrasubjekt sind richtig, und man kann sich davon durch die Beispiele vom 4ten und 5ten Takt des ersten Theils Tab. II. b) 5te Zeile und a) 3te Zeile und durch ihre Verbesserungen Tab. III. b) 5te Zeile, a) 3te Zeile hinlänglich überzeugen. Im zweiten Theil dringt sich ein fremder Takt nach dem andern so unbeholfen ein, und der zweite Theil artet überhaupt in einen aufbrausenden Lärm aus, der so um desto uneigentlicher vorkömmt, als er mit dem gebundenen Stil des Anfangs kontrastiret.

Die 18te Veränderung beginnt wie eine Ouverture im Händel'schen Geschmack im tempo grave, springt aber unvermuthet in einen $\frac{3}{8}$ Takt im allegro tempo über, wobei man nicht nur die vorige Gravität, sondern auch das Thema selbst vergißt. Diese Ouverture hätte dem Thema vorgehen, das Thema aber nicht im tempo di Minuetto, sondern in einem edeln Zeitmaas, das einem Psalmen gleichet, eintreten sollen. Es scheint zwar, daß die steife Generalbaßbegleitung dem Thema beigegeben worden, um dem profanen Gefühl Schranken zu setzen; allein ein anderes ist pedantische Leere in der Begleitung; ein anderes metrische Wahrheit in der Bewegung. Der Karakter eines Stücks wird weniger durch Töne als durch Noten bestimmt; zu den Variationen kann man nachher das ihrem Karakter eigene Zeitmaas wählen; denn sie sind, wie die Gedanken auf dieser Welt – zollfrei!

Die 21te Veränderung war dazu angelegt, um, wie im Thema das simple Gesang vom Volksliede beizubehalten, doch so, daß die Harmonie in eine weiche Tonart ausweiche. Allein diese ganze Veränderung ist durch Har-

monie-Fehler gegen die Auflösung, und die steife Einführung des siebenten Tones Cis vom weichen D mit seiner verminderten Siebente b (ohnerachtet er ins weiche H einsenken will) ꝛc. verunstaltet.

Die 23te Veränderung hat die Ueberschrift, nicht aber den Karakter vom Adagio. Wenn man die Analogie im zweiten Theil zwischen dem dritten und ersten, vierten und zweiten Takt ausnimmt: so bezieht sich nicht nur allein kein Takt mehr auf den anderen, sondern keine Note, kein Punkt, keine Figur, nicht einmal eine Pause mehr auf die andere, und der auf einmal laufen wollende, aber hinkende, gar nicht quadrirende Baß verdirbt noch und verdunkelt das Edle, das vom Volksliede gerne durchschimmern möchte.

§. 2.

Unedle Klaviersätze.

Auf dem Titelblatt steht: fürs Clavichord, oder Fortepiano. Dies oder klingt freilich tolerant. Wer ist aber so kurzsichtig, um hinter dem Autor den Autoverleger nicht zu erblikken? Indessen weiß ein jeder Kenner, daß

eine feine und nach H. F. eigener Ankündigung in nicht gewöhnlicher Manier geschriebene Komposition entweder nur für eines von beiden Instrumenten oder für beide gleich unbrauchbar ist. Kein Wunder also, daß so viele unedle Spielarten vorkommen, die Tab. VIII. Fig. 2. enthalten sind. Z. B.

2te Veränder. IIter Theil. 3ter Takt.

Eine Fünfte, die von keiner Dritte unterstützt wird, und an einen Vorschlag sich hülfelos anklammern will, kann nirgends, noch weniger in einem Klavierstück Wirkung thun; weil man von einem so harmonieusen Instrumente eine solche Leere gar nicht gewohnt ist zu hören.

Wenn ich von der vierten Veränderung den ersten Takt, der Tab. II. d) 3te Zeile vorkömmt, dann den zweiten, und des zweiten Theils 6ten und 8ten Takt, die Tab. VIII. Fig. 2. vorkommen, gegen einander halte: so kann ich gar nicht begreifen, wie des ersten Theils dritter Takt hieher passe; noch weniger, warum in verschiedenen Veränderungen ganz ähnliche Figuren sich eingedrungen, wie 4. V. II. Th. 6. T. und 9. V. II. Th. 6 T. oder, warum der

Verfasser 24 V. I. Th. 1. T. fast den nämlichen, wie 4. V. I. Th. 1. T. Tab. II. wiederholt, warum er den nämlichen Takt, der in der vierten Veränderung der zweite Takt des ersten Theils war, bei Verfertigung der dreizehnten Veränderung ganz abgeschrieben, und zum vierten Takt des zweiten Theils gemacht, ihn da gewaltthätiger Weise eingezwungen habe.

5. V. II. Th. 6. T. ist eine Passage für die Mandolin oder Gallichon; 9. II. 5. für das Salterio, nicht aber für das Klavier: überdies fehlt lezter Takt gegen die Harmonie und Melodie; gegen die Harmonie, weil die Siebente d zu E sich nicht auflöset; gegen die Melodie, weil ein ganz anderer Gesang vorkömmt als in dem Thema enthalten ist. Auf folgende Art, die ich als Verbesserung vorschlage, werden die Gründe des reinen Satzes und das Gesang des Volkslieds strenge beibehalten.

				6	
	6	6	6	4	6
6	4	3	4	2	3
Fis	A	H	A	G	Fis

Im 13. V. I. Th. 3. T.

II. Th. 1. T. 3 T. läßt sich schlechterdings kein Sinn finden.

22. V. II. 3. ist eine unbedeutende Tonfolge; denn was sagt das harte G im dritten Viertel nach dem Cis mit kl. 3. kl. 5? Aber die 24te Veränderung malt den Tanz der Derwische, und die ganze 22te Veränderung ist, meiner Empfindung nach, der Nachtrag zu Händels Plagen von Egypten: sie wimmelt von Läusen und in jedem Takt wird der Egypter dreimal gebissen.

§. 3.

Fehler gegen den Geschmack und gegen den reinen Satz.

Tab. II. a) steife Sätze: Tab. III. a) gerade gegen über die Verbesserungen.

Th. II. Th. 5. T. Welche Wirkung kann man sich von einer Mittelstimme versprechen, die zum Gesang, wo bald fis bald e bald d vorkömmt, immer das d steif anhält?

1. V. II. Th. 3. T. Drei Achtel auf denselben Tönen zu hören wird schwerfällig: der Vorschlag dis fis kömmt dieser Melodie gut zu statten.

3. I. 5. H. F. vergaß hier den canto fermo, und –

6. I. 4. daß er Veränderungen zu setzen hatte. Meine Foderung, die ich als Knabe an Variationen stellte, war diese, daß man zu jeder das Thema sollte mitsingen können.

6. II. 6. Als harmonischer Satz betrachtet ist er steif und Musette mäsig, als Veränderung melodisch unrichtig.

8. II. 3. Um einen unbeholfenen Menschen, der das erstemal in die Gesellschaft tritt, auszudrücken, wüßte ich nichts treffender als das dritte Viertel hier, das E im Baß.

20. II. 5. und

24. I. 3. werden durch ihre gerade überstehende Verbesserungen wohlklingender und im Satze richtiger: man untersuche vorzüglich in 7ter Zeile das fünfte, in 8ter Zeile das vierte Achtel und vergleiche hiemit die Verbesserung.

Tab. II. b) gezwungene Sätze. Tab. III. b) Verbesserungen.

Th. I. 4. Beide eingezwungene Achtel sind gegen den Geist des Psalmodischen Thema. Ihr Tänzeln entehrt den majestätischen Gang.

1. I. 6.

1. I. 6. Statt dem gezwungenen Final steht ein Menuetmäsiger Vorschlag besser.

1. II. 6. Dieser Takt isolirt oder aus dem Zusammenhange getrennet, fällt nicht so sehr auf; weil der canto fermo, der bishieher oben lag, durch eine darüber gebaute unnütze Stimme unterdrückt wird.

2. II. 2.
4. II. 2.
3. I. 4. } was eine einzige Note verderben, zeigt das cis; was sie gut machen könne, das e in der Verbesserung; das d beim Verfasser; das h in der Verbesserung.

10. I. 4. Nirgends fällt das Gezwungene mehr auf, als im Tanz-Rythmus; wie kann im $\frac{3}{4}$ Takt die Cäsur auf das vierte Achtel und dazu gar im pohlnischen Tanz angewendet werden?

12. II. 6. Eine Folge von 6 grossen Sechsten, die mit den 5 des nächsten Takts eilf ausmachen, beleidigt das Gehör. Melodisch genommen verdunkeln sie das Volkslied: denn es kann gar nicht durchschimmern; harmonisch betrachtet, können sie keinen Sinn haben, oder es wäre folgender:

a gis g fis f e
fis eis e dis d cis
D Cis C H B A!

Tab. II. c) verzerrte Sätze. Tab. III. c) Verbesserungen.

Th. II. 6. Im dritten Achtel ändert der Baß die Harmonie; im vierten fällt das g zum d, auf die allerverworrenste Art ein.

1. I. 3.
19. I. 4. } Man sehe ihre Verbesserungen.
20. I. 4.

2. I. 3. Der Zwischenklang oder Vorschlag e und das d liegen so weit aus einander, daß man das Gesang, oder sey's auch eine Passage, gar nicht fassen kann. Nebst dem kommen im 5. und 6ten Achtel verbothene Achten vor.

2. II. 7. Das verzerrte Gesang äussert sich hauptsächlich in den entfernten Tönen h und a. Selbst der Fingersaz ist verzerrt; weil der erste Finger nach dem Daume von fis zu g, wozwischen nur ein Sechszehntel ist, springen muß.

5. II. 8. Das d hält im Baß an, und cis und e schwärmen herum: freilich auf Kosten des fliesenden Gesangs und des reinen Satzes.

17. II. 7. Bei einem Marsch kann der Accent nicht auf eine Siebente und auf eine Neunte fallen. Welcher Soldat wird je nach Dissonanzen marschiren?

Tab. II. d) holperichte Sätze. Tab. III. d) Verbesserungen.

Th. II. 7. Drei Triolen im Diskant zu zwei Noten der Mittelstimme!

3. II. 3. g im Diskant und gis dazu im Baß, sogar springend!

4. I. 1. Beim sechsten Achtel fällt fis, eine ohne Vorbereitung eintretende grosse Siebente, zum g im Baß. Sie gehört eigentlich unter die Rubrique der Harmoniefehler, so, wie die drei verbothene Achten des dritten, vierten und fünften Achtels d/d fis/fis g./g.

Die ganze Veränderung aber gehört unter die unedlen Sätze.

Ich gestehe indessen gerne ein, daß bei einer solchen strengen Untersuchung, wie ich hier der Musikalischen Aufklärung zum Besten anstelle, viele Kompositionen nicht Probe hal-

ten, und daß, wenn ich eben so fortführe zu läuteren, uns vielleicht Nichts übrig bleiben möchte, als — die Breitkopfische Notenpresse — zu einer verbesserten Auflage.

5. II. 1.
8. II. 2.
18. II. 13.
20. I. 1.
Das Holperichte wirft sich erst beim Vergleiche heraus. Man sehe die Verbesserungen hievon.

17. II. 6. Der Accent darf nicht, wie hier beim cis auf einen Zwischenklang fallen, und, welch Stück wird stärker accentirt als ein Marsch? Siehe Tab. II. c) 6te Zeile und die Anmerkung.

Tab. II. e) f) Fehlerhafte Sätze. Tab. III. grade gegen über ihre Verbesserungen.

1. II. 7. Das a erscheint mit einer Bindung, steigt hinauf und herunter, was keinem Uebelklange zusteht.

2. II. 6. Die verminderte Siebente d zum $\overset{7}{\overset{3\natural}{\text{Eis}}}$ geht zum $\overset{6}{\overset{3}{\text{Fis}}}$ beim folgenden Takt in die Achte über.

3. II. 6. Warum die Unterhaltungs- und die verminderte Siebente sich hinaufzu auflösen könne, habe ich voriges Jahr in einer Antwort auf die Fragen der Speier'schen Zeitung erwiesen. Will man von dieser Erlaubniß Gebrauch machen: so muß die Siebente auch da seyn; hier aber kömmt beim 6ten Achtel der vierte erhöhete Ton Gis mit verm. 3. kl. 5 ohne 7 vor, nach welchen, wie die Lehre von Schlußfällen fodert, nichts anders folgen kann, als der fünfte Ton.

5. I. 3. Zwei verbothene Achten beim 5. und 6ten Achtel, die sich hinter der Mittelstimme e verheimlichen wollen.

7. I. 4. Auch dieser Takt wird weniger durch drei hinter einander folgende Fünften, als wegen seiner Aengstlichkeit, sie verbergen zu wollen, anstößig.

7. I. 1. Zwei verbothene Achten, wie 2. I. 1. g) 2te Zeile.

7. I. 2. Die unaufgelöste Siebente a zum h ist desto unverzeihlicher; weil es hier zu den feinsten Wendungen an Stof nicht fehlt.

10. II. 5. Ein harmoniewidriges cis das c seyn muß!

13. II. 7. Grade zum A im Baß fällt beim 6ten Achtel seine Neunte Zentnerschwer auf. Auch ist die ganze Wendung steif und erhält durch die Verbesserung, wenn man diesen Takt in der Folge hört, viel Kraft.

14. II. 2. Im Kontrapunktischen Saz wird kein Vorschlag, wie hier h beim zweiten Viertel, geduldet.

15. II. 6. Wenn die Siebente d aufgelöset scheinen soll: so müssen cis und A geltende Töne seyn; dann wird zum a im Diskant das g im Baß eine Siebente, die sich auch nicht auflöset.

16. I. 2. g gis g folgen einander, ohne die mindeste harmonische Ordnung.

21. I. 2. Die Unterhaltungssiebente e vom Fis steigt, anstatt sich aufzulösen, hinauf, und der Zwischenklang gis im Baß ist der weichen Tonart ganz fremd.

21. II. 6. Nach dem harten G kann das harte A nicht anders, als mit seiner Unterhaltungssiebente schlußfallmäsig folgen. Deswegen sind hier die sechsten Gänge beim 4ten und 5ten Achtel gefehlt.

22. II. 2. cis und dis kontrastiren mit dem g: ein geübtes Ohr verlangt noch c.

23. I. 3. Soll im Baß das c beim vierten Achtel als ein Zwischenklang angesehen werden: so ist die Lage unglücklich; soll c zur F-Harmonie gerechnet werden: so ist die Tonfolge unangenehm; soll aber c zur D-Harmonie die überklingende kleine ohne Vorbereitung eintretende Siebente vorstellen: so ist es ein Harmoniefehler.

Tab. II. g) Fehlerhafte Täkte mit nächstanschließender Skizze. Tab. III. g) ihre Verbesserungen.

1. I. 4. Hier sind im nächsten Takt am g) in der ersten Linie zweierlei Skizzen; denn entweder ist fis oder d der geltende Ton: im ersten Falle haben wir zwei verbotene Fünften (siehe h); im zweiten löst sich die Siebente nicht auf (siehe i).

2. I. 1. Zwei verbothene Achten.

2. I. 2. Vier verbothene Fünften.

5. I. 2. Vier verbothene Fünften.

7. II. 7. Vier verbothene Fünften.

14. I. 9. Eine große Siebente ohne Vorbereitung.

16. II. 3. Zwei sprungweis folgende Fünften.
22. I. 3. Drei verbothene Achten.

So wie das Aug' den vorübereilenden Umriß, den eine flüchtige Hand mit der glühenden Kohle zieht, für einen stehenden feurigen Zirkel hält: so macht eine geschwinde Sukzession auf das Ohr die Wirkung einer zugleich ertönenden Harmonie. Auf diesen Beweis gründen sich die Skelete, und hieraus ersehen wir, daß 7. I. 1. Tab. II. e) 6te Doppelzeile, wie 2. I. 1. g) 2te Doppelzeile gefehlt sey, daß aber 7. I. 1. Tab. III. e) 6te Doppelzeile, wo die gleiche Figuren nicht so geschwind, wie 2. I. 1. Tab. II. g); nicht so platt, wie 7. I. 1. Tab. II. e) einander folgen, geduldet werden könne.

Hieraus ergibt sich in eilfter Variation zweiten Theils fünften, sechsten, siebenten Takt (siehe Tab. IV. 6te Doppelzeile) gemäß dem Sinn, den Tab. VIII. fig. 3. liefert, eine

Folge von fünfzehn verbothenen Fünften.

§. 4.

Zergliederung und Umarbeitung der 8: 10: 11: und 20sten Veränderung.

Achte Veränderung. Tab. IV.

Beim zweiten Takt bekömmt der Baß zum canto fermo, der im Diskant liegt, das nämliche Kontrasubjekt, das beim ersten Takt die obere Stimme vorstellte. Beim dritten Takt liegt das Kontrasubjekt wieder im Diskant, und erhält einen ängstlichen Baß. Man bemerkt an diesem Kontrasubjekt etwas Mühsames, das auffallend wird; denn wäre es nicht besser gewesen, wenn H. F. beim zweiten Akt, statt, zwischen e und cis das d auszulassen, die Pause lieber weggeworfen, und die 6 nach einander sanft fliesenden Achtel gesetzt hätte? Fuchs sagt in seiner Abhandlung vom Bicinium, daß, wenn $\frac{d}{h}$ in $\frac{c}{c}$ zusammen schmelzen, ein Fehler (er will sagen, eine dem Gehör unangenehme Folge) unvermeidlich werde. Die Ursache davon, die er sehr bieder eingesteht, nicht zu wissen, ist der häßliche Kontrast; weil die beyden Wohlklänge, die Fünfte d,

die Dritte h vom Hauptklange G verschwinden, und in die steife Achte übergehen. Er hätte füglich seinen Regeln von Bewegung, wenigstens in Absicht auf einen zwei= oder dreistimmigen Satz, noch diese beisetzen können, daß die Fortschreitung von einer vollen Harmonie zu einer leeren Achtenverhältniß zu auffallend sey.

Dieser Bemerkung zu Folge sollte beim vierten Takt der canto fermo

keine Zehnten $\frac{\text{fis}}{\text{d}}$ $\frac{\text{e}}{\text{cis}}$ $\frac{\text{d}}{\text{h}}$

sondern Sechsten $\frac{\text{fis}}{\text{a}}$ $\frac{\text{c}}{\text{g}}$ $\frac{\text{d}}{\text{fis}}$

zur Mittelstimme haben; denn der leere Satz von $\frac{\text{d}}{\text{h}}$ kontrastirt häßlich beim dritten Viertel nach jenem vollen Satz $\frac{\text{e}}{\frac{\text{cis}}{\text{ais}}}$.

Der erste Takt des zweiten Theils scheint etwas zu versprechen; auch sehen die Pausen beim 3ten Takt sehr gelehrt aus, und um durch eine Dissonanz dem Schluß ein künstliches Ansehen zu geben, ist des 6ten Takts 6tes

Achtel wie ein Keil eingezwängt; allein, man fühlt, nach Sulzers richtiger Bemerkung, die Mühe, man riecht beinah den Schweiß, den solche gezwungene Künste dem Künstler austreiben; man sieht, fährt er fort, gleichsam das Recept, das der Künstler gehabt hat, um einen Theil nach dem andern mit Mühe zusammen zu setzen *).

Umarbeitung Tab. V. erste und zweite Doppelzeile.

In den vier ersten Täkten bis der kleine vierstimmige kanonische Schluß eintrit, liegt der canto fermo oben. Beim zweiten, dritten und vierten Takt hält die Tenorstimme im Kontrapunkte der Dez mit dem Diskant an, während dem, daß das Kontrasubjekt, das beim ersten Takt im Tenor war, und beim zweiten und dritten Takt in den Baß übergegangen, sich immer gleich bleibt. Die Mittelstimme ist keinen Augenblick müssig, vielweniger unbedeutend, d. i. ausser kontrapunktischer Relation, ob sie schon immer mit einer ausgezeichneten Freiheit singt. Sie beschäftiget

*) Der Alphabetischen Theorie-Art Künstlich.

sich, mit der untern Stimme verschiedene kleine Kontrapunkte in der Dez anzubringen, und, wenn es im vierten Takt, wo der Baß mit dem Tenor im umgewendeten Kontrapunkte der Duodez ist, nicht angeht: so wirkt sie durch Inversionen. Da im dritten Viertel des zweiten Takts das cis weder von der rechten, noch linken Hand angehalten werden kann: so ist es durch einen Sprung angebracht.

Die vier ersten Täkte des zweiten Theils bilden in zwei Leitstimmen einen vierstimmigen Canon. Ich habe in den oberen Stimmen, statt Dritten, Sechsten gewählt; weil diese Lage dem Gesange des Volkslieds mehr entspricht.

Im fünften Takt kömmt eine unerwartete Ausweichung vor, die um desto bedeutender wird, je genauer im Diskant der canto fermo beibehalten ist. Der Tenor benuzt diese seltene Gelegenheit, dies nämliche einfache Gesang vom harten D ins weiche H überzubringen, und macht, daß der canto fermo mit ihm kontrapunktire *), statt, daß das Kontrasubjekt

*) Das Gesang des Tenor ist gegenwärtiger Tonfolge und harmonischer Grundlage eigener, als der canto fermo, der hiezu gleichsam einen Kontrapunkt in der Duodez vorstellt; denn der Tenor singt aus dem weichen H, der Diskant aus dem harten D.

gegen den canto fermo zu kontrapunktiren pflegt. Auf eine so gezwungene Art, wie hier, hätte die 21ste Ver. ins weiche H ausweichen sollen.

Die Mittelstimme im 6ten Takt muß abwechselnd mit der rechten und linken Hand gegriffen werden.

Zehnte Ver. Tab. IV. dritte und vierte Doppelzeile.

Die falsche Cäsur, die auf des vierten Takts viertes Achtel fällt, streitet schnurgrad gegen den Karakter und metrischen Einschnitt des pohlnischen Tanzes; denn kein Pohl — überhaupt keine Nation — tanzt à tempo rubato.

Im zweiten Theil ist die Analogie des vierten zum zweiten Takt nicht strenge genug. So sind auch der 5= 6= und 7te Takt lauter getrennte heterogene Sätze; weil kein Takt, kein Rythmus ꝛc. sich auf den andern bezieht.

Umarbeitung Tab. V. dritte und vierte Doppelzeile.

Des ersten Theils dritter Takt bezieht sich auf den ersten; des zweiten Theils zweiter Rythmus von zwei Täkten strenge auf den ersten Rythmus von zwei Täkten: so sind in der Folge alle Täkte eine genaue Fortführung desselbigen Karakters.

Eilfte Ver. Tab. IV. 5te und 6te Doppelzeile.

Wenn man hiezu das Volkslied singt: so kommen mehrere Täkte vor, die nicht harmoniren. Analogie, so genau sie auch immer das Volkslied angibt, findet man hier gar keine. Um anderer Heterogenien zu geschweigen, sollte nicht, wenn des zweiten Theils erster Takt, wie Tab. IV. 6te Doppelzeile NB. a) heist, der dritte Takt, wie NB. b) (siehe die Baßzeile) seyn? Oder, wenn leztere

fl. 5. gr. 5.
Tonfolge von fl. 3. gr. 3. nicht behagt; wär
Cis G

es nicht besser, daß der erste Takt des zweiten Theils auch geändert, folglich der erste und dritte Takt, wie Tab. V. 6te Doppelzeile

NB. a) und NB. b) in der Baßlinie steht, gesezt werde?

Das lezte Viertel vom lezten Takt in beiden Theilen schildert einen besoffenen Menschen, der seinen ausgleitenden Stab in der Luft auffängt, sich daran stüzt und seinen rechten Fuß harangirt: Sta mi pes; ni steteris: ero stipes.

Umarbeitung Tab. V. 5te und 6te Doppelzeile.

Diese sehr brillante Ver. trägt das unverkennbare Gepräg des Volkslieds, besonders aber zeichnet sich des zweiten Theils fünfter Takt dadurch aus, daß, bei all der Freiheit und Ungezwungenheit seiner Passagen, der canto fermo immer durchschimmere.

Zwanzigste Ver. Tab. IV. 7te und 8te Doppelzeile.

Wer dieses Volkslied genau untersucht, findet, daß zwischen dem dritten und ersten Takt eine strenge Analogie herrsche; daß aber zwischen dem ersten und zweiten, zwischen dem dritten gar keine sich nur von weitem blicken lasse. Diesen Karakter sucht H. F. hier ganz

zu vertilgen, da er dem ersten und zweiten, dem dritten und vierten eine rhythmische Aehnlichkeit anweiset, und dadurch all die Zeichnung, die vom Thema noch übrig war, wie mit einem Schwamme auslöscht. Es muß auch einem jeden musikalischen Ohr der unharmonische Querstand im 6ten Achtel des ersten Takts anstößig werden.

Des zweiten Theils 6ter Takt widerspricht offenbar dem Volksliede; sein Gesang sollte nicht herunter, sondern vielmehr hinauf steigen, so wie Tab. V. 8. NB. es angemerkt ist.

Wenn man die Umarbeitung Tab. V. 7te und 8te Doppelzeile mit vergleicht: so fallen die bisherige Bemerkungen noch viel mehr in die Augen. Versteht man aber unter Veränderungen nichts anders, als eine solche Bearbeitung: o! so lassen sich jeden heissen Sommertag ein Duzent Variationen wie die Küchelchen im Italienischen Ofen ausbrüten.

§. 5.

§. 5.

Ueber die Art, dieses Volkslied kontrapunktisch zu bearbeiten.

Bei der 14ten Ver. (siehe Tab. VIII. fig. I.) hat Hr. Verfasser den Schild Fugetta ausgehangen: allein, so wie sein Polonoise kein Polonoise war; denn es fehlte gegen den National-Rythmus: so wie sein Marsch kein Marsch war; weil der Accent auf falschen Noten lag: so ist seine Fugetta keine Fugetta wegen dem Menuetmäßigen Einschnitt, der sich mit dem Fugensaz nicht verträgt. Auch schreiben die Italiener nicht Fugetta, sondern Fughetta *). Ferners ist das Thema kein Thema. Es könnte wohl zum wahren aus dem Volksliede entnommenen Thema das Kontrasubjekt abgeben **).

*) Wenn Hr. F. Gluck kritisirt, daß er einmal Violoncelli und ein andersmal Violonzelli geschrieben: so steht diese Berichtigung nicht am unrechten Ort

**) Wenn auch (fuga a fugando dicitur) fugare, verjagen heißt: so kenne ich doch keine Fuge, wo selbst das Thema kein Thema ist.

Das Kontrasubjekt ist kein Kontrasubjekt; weil es nicht kontrapunktiret: es ist auch so steif und unbeholfen, und die zwischen den beiden a (siehe zweiten Takt den Baß, 8ten Takt den Diskant) eingeklammerte Noten sehen aus, wie Kreidepunkte, zwischen welchen man den Gang eines Akteurs auf dem Fußboden des Theaters einzirkeln wollte. Bei dem Eintritt mehrerer Stimmen spürt man hier durchgehends eine solche Verlegenheit, wie an einem steifen Akteur, dem seine Hände und Füße zur Last sind. Und mit diesen kontrapunktischen Künsten, sagt die Ankündigung, kann sich der Klavierspieler mit (zweimal mit!) Ehren hören lassen, (das Ehren hören klingt wie das Thema und Kontrasubjekt.)

Mannichfaltigkeit der Spielarten und Einheit der Figuren ist das Karakteristische der Veränderungen; Mannichfaltigkeit der Gesänge, ihrer Umwendungen und Inversionen, und Einheit der Harmonien ist das Karakteristische eines kontrapunktischen Satzes — allein, so wie die Veränderungen des Herrn Musikdirektors Monotonie in den Spielarten, die fast alle die nämlichen waren, und Mangel

an Einheit in einem stäten Gemengsel von zusammengestoppelten Figuren äusserten: so kommen hier in der sogenannten Fugetta unsingbare Melodien, unausführbare unumwendbare Sätze vor, und wenige Täkte, die wiederholten ausgenommen, beziehen sich auf die andern. Ein einziger Takt ist in dieser ganzen kontrapunktischen Veränderung umgewandt, nämlich der achte, der das Thema im Baß und das Kontrasubjekt in der Höhe hat. Der 9te sollte sich auf den 3ten

10	4ten beziehen.
11te statt Wiederholung die Ausführung des	5ten liefern.
25	17
26	18
27	19
21ste statt Sincopation die Umwendung des	13ten enthalten.
22	14
23	15
24	16

Allein diese Masse von Erzernen Klängen ist durch

— fehlerhafte Tonfolgen, vom 4. zum 5ten *)
durch fremde unschickliche Aus-
füllung beim 5ten 11ten **)
— ennüyante Rosalien und
unkontrapunktische Vor-
schläge, 14. 15. 16ten
— unvorbereit. Uebelklänge, 9. 22. 24sten
— schiefe, unharmonische
Querstände, 17. 25sten
— Zithernmäsige Beglei-
tung, 19. 27sten
und auffallenden Glockenkling-
klang 6. 12. 20. 28sten
ganz verunstaltet.

In der Umarbeitung der 8ten Ver. habe ich (Tab. V.) gezeigt, wie man dieses Thema

*) fis cis A kl. 3. und e h G kl. 3. haben zu Hauptklängen Fis E zwei neben einander in der Leiter liegende weiche Tonarten.

**) Wo kommt denn über Hecken und Stauden der bescheidene Tenor her, der, ehe er den linken Fuß vorsezen thut, erst eine Pause hält?

auf dem Klavier vierstimmig kontrapunktisch variiren könne. Hier erscheint es in 4 Bogeninstrumenten und einer weiter ausgedehnten Behandlung, viergesängig; denn jede Stimme hat immer eines von den einmal bestimmten 4 Gesängen: streng kontrapunktisch; weil keine einzige Note vorkommt, als, die sich umwenden oder gar verkehren (invertiren) läßt, den einzigen fünften und die Wiederholung davon, den eilften Takt ausgenommen, der die Stimme und die Veränderung karakterisirt, d. i. der den Baß durch seine Gravität von den andern Stimmen und die Veränderung durch seine Einschnitte von der Fuge unterscheidet. Beim Schluß oder beim Stretto (einem Orgelpunkte, der aber harmonisch ist) wird die Harmonie fünfstimmig; denn der Kontrabaß hält im A an, während dem das Violonzell mit den andern Stimmen fortkontrapunktirt.

Eh ich die kontrapunktische Veränderung beleuchte, muß die Titelplatte untersucht werden, die eine Musterkarte von kontrapunktischen Bearbeitungen, deren dieses Volkslied aufnehmlich ist, heisen darf.

Der erste und dritte Takt von diesem Volksliede halten sich meistentheils im ersten Ton auf; der zweite und vierte (dieser bis aufs lezte Viertel) im fünften Ton: es können also die ungraden Täkte für den Vortrag Tab. I. fig. 1. die graden Täkte für die Antwort gelten, fig. 2. doch so, daß das lezte Viertel vom vierten Takt in den Hauptton einlenke. Siehe den Unterschied zwischen a) und b) fig. 2.

Das Thema vom Volksliede ist fig. 1. im Baß; sein Kontrasubjekt, das H. F. als Thema gebrauchte, in der ersten Violin: grade die Umwendung von dem Saz, der fig. 3. vorkommt.

Fig. 2. hat der Baß a) die Antwort zum Kontrasubjekt, das fig. 1. in der ersten Violin lag.

Die Inversion des Kontrasubjekts (im Vortrage und in der ersten Violin fig. 1.) kommt fig. 7. a) und b) vor, wozu zwei Stimmen c) die Antwort haben, die sich auf fig. 2. a) die Baßstimme beziehet.

Der fünfte Takt von dem Volksliede fig. 4. d) scheint eine Inversion fig. 4. bb) von einem Kontrapunkte der Dez b) zur Antwort des Kontrasubjekts a) zu seyn. Diese zweimalige Verpflanzung des Gesichtspunkts erschöpft alle kontrapunktische Künste, die sich auf drei Töne anwenden lassen; denn, entweder ist

a) die Antwort vom Kontrasubjekt, und

b) c) sind seine Kontrapunkte der Dez u. Duodez,

aa) bb) cc) die Inversionen oder

d) ist der fünfte Takt aus dem Volksliede;

e) f) sind seine Kontrapunkte oben und unten;

dd) ee) ff) die Inversionen: folglich kann

a) zugleich als	ff)
b)	dd)
c)	ee)
d)	bb)
e)	aa)
f)	cc) betrachtet werden.

Fig. 5. enthält a) des IIten Theils 6ten Takt aus dem Volkslied; b) seine Fortführung.

Fig. 6. liefert aus dem Volksliede des zweiten Theils fünften Takt:

a) Canto fermo oben, Kontrasubjekt unten;

b) Canto fermo unten, Kontrasubjekt oben;

c) Inversion davon;

d) die Umwendung voriger Inversion.

Da diejenigen Tåkte, die sich bei der Wiederholung des ersten Theils auf die vorigen beziehen, gerade unter ihnen stehen: so läßt sich ihre Ummwendung ꝛc. leicht übersehen, und bisherige Tabellenmäßige Zergliederung schwerlich mehr einen Zweifel über.

Den fünften Takt habe ich, um eckelhafte Monotonie zu vermeiden, nicht, wie er fig. 4. Tab. I. steht, harmonisch beibehalten, sondern drei verschiedene Hauptklänge eingeführt: das weiche E

den Hauptton D

den fünften Ton A; aber melodisch ganz genau beibehalten; denn die zweite Violin im fünften Takt ist ein Kontrapunkt der Duodez Tab. I. fig. 4. c) und die erste Violin ist die Inversion davon. Oder, wenn man es auf die Melodie vom canto fermo reduziren will: so ist die erste Violin ein Kontrapunkt der Dez mit dem canto fermo, und die zweite Violin eine Inversion vom Kontrapunkt.

Zu Anfang Seite 40.

Die 12 Tåkte sind vom 1ten ist.
2
3
4
5
6

	Das zweite Mal.
1. Takt. Vortrag.	in der Bratsche. in der 2ten V.
2. T. Antwort.	in der 1ten V. in der Br. in der 2ten V.
3. T. Vortrag.	in der 1ten V. im Baß. in der 2ten V. in der Br.
4. T. Antwort.	im Baß. in der Br. in der 1ten V. in der 2ten V.
5. T. Kontrapunkt	in der Br. in der 1ten V. in der 2ten V.
6. T. Die Neunte Eilfte Mittelsti[illegible] Grundsti[illegible]	in der Br. in der 1ten V. in der 2ten V.

Uebersicht des ersten Theils Tab. VI.

Die 12 Täkte sind auf 6 reducirt; weil der 7te die Umwendung vom 1ten ist.

8	2
9	3
10	4
11	5
12	6

		Das erste Mal:	Das zweite Mal.
1. Takt. Vortrag.	Erstes Gesang oder Thema	in der 2ten Violine	in der Bratsche.
	IItes Gesang oder Kontras.	in der Bratsche	in der 2ten V.
2. T. Antwort.	II. G.	im Baß	in der 1ten V.
	Kontrapunkt der Dez	in der 2ten V.	in der Br.
	III. G.	in der Br.	in der 2ten V.
3. T. Vortrag.	I. G.	im Baß	in der 1ten V.
	II. G.	in der 1ten V.	im Baß.
	III. G.	in der Br.	in der 2ten V.
	IV. G.	in der 2ten V.	in der Br.
4. T. Antwort.	II. G.	in der 1ten V.	im Baß.
	Kontrapunkt der Dez	in der 2ten V.	in der Br.
	III. G.	im Baß	in der 1ten V.
	Kontrapunkt der Dez	in der Br.	in der 2ten V.
5. T. Kontrapunkt	der Dez mit dem Thema	in der 1ten V.	in der Br.
	Inversion davon	in der 2ten V.	in der 1ten V.
	III. G. aus dem Vortrag	in der Br.	in der 2ten V.
	ein eigener karakteristischer	Gang im Baß.	
6. T. Die Neunte		in der 1ten V.	in der Br.
	Eilfte	in der 2ten V.	in der 1ten V.
	Mittelstimme	in der Br.	in der 2ten V.
	Grundstimme und Hauptklang im Baß.		

Der Sinn des zweiten Theils Tab. VI. ist folgender:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8r Tkt
5♮	3♯	3♮				3♮	
Fis	H	E	A	D	D	EDA	D

Das erstemal treten bei den vier ersten Täkten die Stimmen allmählig ein, das zweitemal zu zweit, und bilden einen kanonischen Satz.

Zweiter Theil.

Das erstemal.

1. T. Inversion des Vortrags vom Kontrasubjekt.
2. T. Kanonische Antwort auf die Leitstimme vorigen Takts, in der zweiten Violin; die Antwort vom Kontrasubjekt in der ersten Violine.
3. T. Inversion des Vortrags vom Kontrasubjekt in der ersten Violine, wovon die Bratsche den Kontrapunkt in der Dez hat. Die zweite Violin erhält den natürlichen ununmgekehrten Vortrag des Kontrasubjekts.
4. T. Die Antwort vom Kontrasubjekt in der Bratsche; in der ersten Violin ein Kontrapunkt der Dez; die Inversion des Vortrags vom Kontrasubjekt im Baß; eine Mittelstim=

me in der zweiten Violine: ich hätte ihr das III. S. Tab. I. F. 2 a) anweisen können, dann würde das Fis im Baß zur kleinen Siebente, die zwar ohne Vorbereitung eintreten darf, hier aber nicht fliesend genug wäre.

Vom 5. und 6ten Takt das erste und zweitemal giebt Fig. 6. Tab. I. Aufschluß.

7. T. Die 2te Violin hat einen Kontrapunkt in der Dez; die Bratsche in der Duodez mit dem canto fermo, der in der ersten Violine liegt.

8. T. Die Bratsche bekömmt eine Nachahmung von dem Lauf, den die 2te Violin beginnt, um in den doppelten Kontrapunkt und vierstimmigen Canon zu leiten.

Zweiter Theil.

Das zweitemal.

1. T. Inversion des Vortrags vom Kontrasubjekt.

2. T. Die Inversion wird beantwortet, und von der Antwort des Kontrasubjekts begleitet; siehe Tab. I. Fig. 7. a) b) c)

3. T. Das Kontrasubjekt und seine Inversion in widriger Bewegung und doppeltem Kontrapunkt.

4. T. Der Vortrag des Kontrasubjekts invertirt in den unteren, die Kontrapunkte der Dez und Duodez zur Antwort des Kontrasubjekts in den oberen Stimmen: alles in widriger Bewegung und doppeltem Kontrapunkt.

7. T. Die Doppelgriffe der ersten Violine liefern das Thema und seinen Contrapunkt in der Dez, wovon die zweite Violin und die Bratsche die Inversionen haben, da indessen der Baß anfängt, den fünften Ton auszuhalten, und den anderen Stimmen dadurch Gelegenheit giebt, einen streng contrapunktischen engen (lo Stretto) Orgelpunkt anzubringen.

Mit diesem siebenten Takt des zweiten Theils, der aber, wenn alle wiederholte Täkte gerechnet werden, der 27te ist, schließt sich die kontrapunktische Veränderung.

28. T. Thema in der 2ten V. Kontrapunkt der Dez in der Bratsche.

29. T. Die zweite Violin kürzt ab (Thema per diminutionem). Das Thema wird von der Bratsche 5 Töne tiefer nachgeahmt.

30. T. Das Thema im Violonzel; die erste

Violin hat einen Kontrapunkt der Dez; die Bratsche kürzt ab.

31. T. Die erste Violin und das Violonzel kürzen ab, indessen tritt die zweite Violin mit einer Nachahmung des Thema; die Bratsche mit einer Nachahmung des Kontrasubjekts (Tab. I. Fig. 6.) ein. Ich setzte dort vorsetzlicher Weise canto fermo oben und unten, um den Begriff Thema von jenem des canto fermo zu sondern; denn obschon das ganze Volkslied zum Thema dient: so versteht man doch hier unter Thema oder erstes Gesang (welches wieder in Vortrag und Antwort unterabgetheilt wird) nur den ersten Takt vom ersten Gesang und die beiden ersten Täkte vom zweiten Gesang oder Kontrasubjekt, wo sich die Antwort erst deutlich äussert.

32. T. Die zweite Violin kürzt ab. Obiges Kontrasubjekt im doppelten Kontrapunkt zwischen der ersten Violine und dem Violonzel.

33. T. Ein doppelter Contrapunkt, zwischen der 2ten Violin und der Bratsche, ahmt das Kontrasubjekt nach.

34. T. ist die Umwendung des 32ten.

35. T. des 33ten Takts.

Man sieht hier deutlich: wie alle Sätze, die einmal aufgenommen sind, benutzt werden müssen, wenn man streng kontrapunktisch zu Werk gehen will: wie mit wenigem so viel gesagt werden kann: wie sich die strengste Einheit mit der brillantesten Mannichfaltigkeit verbinden läßt: idem et varium.

36. T. siehe Tab. I. Fig. 3.

37. T. In der Bratsche kömmt das II. G. Tab. I. Fig. 2. a) vor; Kontrapunkt der Dez in beiden Violinen, doch in verschiedener Rücksicht; denn die erste Violine richtet sich nach dem IIten, die zweite nach dem IIIten Gesang, das im Baß liegt, und bringt die allerfeinste ungezwungenste Ausweichung dabei an.

38. T. Vortrag des Kontrasubjekts im Baß; Kontrapunkt der Dez in der 2ten Violin; Inversion der Antwort vom Kontrasubjekt in der ersten Violin; IVtes Gesang (Tab. I. Fig. 1.) in der Bratsche.

39. T. wie des zweiten Theils 7ter Takt das erste Mal.

40. T. Das Thema erscheint beim Baß in der Unterhaltungssiebente: desto glücklicher ist eine solche rasche Ausweichung, da sie selbst durchs kontrapunktische Ebenmaas authorisirt wird.

41. T. Thema in der ersten, Kontrasubjekt in der zweiten Violin.

42. 43. T. Siehe Tab. I. Fig. 5. a) b)

44. T. Siehe Tab. I. Fig. 6.

45. T. Der canto fermo liegt in der ersten Violine; ein Kontrapunkt der Dez in der Brat-

sche; die Inversion von diesem Kontrapunkt in der zweiten Violine.

Ueber den Tab. VII. beigefügten Chor.

Hrn Forkels Vorrede liefert deutsche, diesem Volksliede unterlegte, Verse, die vom vollen Chore im Göttingischen Konzerte sind abgesungen worden, und veranlasset hiedurch folgende Fragen: 1) ob der Chor, da die Veränderunden im D vorausgegangen, in demselbigen Tone; 2) ob er vierstimmig gesetzt war, und 3) warum er den koutrapunktischen Künsten, die (gemäs der Ankündigung) weder so unmäsig angebracht noch so übergelehrt sind, nicht beigedruckt worden.

D darf der Hauptton schlechterdings zum Chore, wo das Publikum mit einstimmen soll, nicht bleiben; weil weder der Diskant, ohne zu schreien, h, noch der Tenor h singen kann.

War er wirklich vierstimmig: (à quattro parti reali) so hätte ihn vermuthlich H. F. bei einer Herausgabe à pretension der Publizität würdig erklärt, um so mehr, da die Musik nur die Hälfte des Reimes einnehmen würde, den er den Versen, die mit den Veränderungen gar nichts gemeines haben, zugestanden.

Allein, aus den Zergliederungen der Veränderungen und besonders der sogenannten kontrapunktischen Künste ergiebt sich, daß Herrn Musikdirektors Komposition noch nicht den Grad der Erfindung, der Reinheit und des fliesenden Gesangs, vielweniger der Geläufigkeit im kontrapunktischen Satz oder im Kirchenstyle erreicht habe, der der Erwartung, die jeder von einem strengen Kunstrichter haben muß,

entsprechen könnte. Ich füge deswegen meinen vierstimmigen Chor bei, wo der Diskant den canto fermo erhält; wo der Alt alle Viertenverhältnisse vermeidet, um nie, wenn eine Tenorstimme den canto fermo mitsingt, verbothenen Fünften Platz zu machen, die durch das g im zweiten Viertel siehe a) und b) entstehen würden; wo der Tenor sich auf seine eigene Art bewegt; wo der Baß im majestätischen Gang fortschreitet. Eine richtige Vertheilung der Stimmen mit Rücksicht auf ihren Umfang und Karakter, ein abgerundetes und fliesendes Gesang sind die eigenthümliche Kennzeichen eines ächten Chors. Dagegen bemerkte ich allenthalben auch ungelehrtesten Veränderungen: daß die Harmonien wie Keile eingezwängt, die Melodien wie mit Hämmern eingeschlagen; die Perioden mit schlechter Hausblase geleimt; die Noten neben einander genagelt, und die Täkte, wie aus Kirnbergers Polonoisctabellen, zusammengewürfelt sind.

Beschluß.

Da Hr. F Glucks dramatische Meisterstükke, die man nur in Paris und Stockholm fühlen lernt *), nicht geschont, ihnen die Prädikate steifer, trockener, platter, kindischer, niedriger, plumper, schwerfälliger Melodien angewiesen; da er Glucks Arien für Gassenhauer nach dem Geschmacke der Schenke-Virtuosen ausgegeben: so wird es auch mir erlaubt seyn, das Kind bei seinem Namen zu

*) H. F. sagt in seiner Bibliothek, daß man, wie durch Bücherlesen das neue Testament verstehen, eben so durch Partitionlesen die Wirkung einer Oper fühlen lerne. Dies heist wahr-

nennen. Strenge Zergliederungen klären auf, und ich erinnere mich nicht, je einen Autor beleidigt zu haben, es sey dann, daß die Wahrheiten, die zur Aufnahme der Tonkunst abzweckten, mit mancher getäuschten Selbstgenügsamkeit in Widerspruch standen.

Ich war nie Rezensent, sondern ich schrieb als Tonlehrer, und halte denjenigen für unehrlich, der die Knute giebt; nicht aber den, der sie dem Gesetz gemäs diktirt: dieser hat die Absicht, zu besseren; jener blos – weh zu thun.

heit mit Illusion **) vermengen; denn derjenige, dem die Magie der Dekorationen, Balleten, Kleidung rc. fremd ist, wird sich nie einen Begriff von musikalischer Dramaturgie, von der unwiderstehlich hinreissenden Täuschung des größten Meisterwerks (opera) der menschlichen Erfindung machen können. Ich kenne keinen bewährten Opern-Componisten, der nicht weit herumger ist ist; aber große Theologen genug, die ohne in fremde Länder zu reisen, ohne ihr Vaterland zu verlassen, ohne aus ihrem Studierzimmer zu treten, in der Exegetik solche Schritte gemacht haben, die jedermann anstaunet.

**) Die Illusion geht so weit, daß manche glauben, Muster vom contrapunktischen Satz aufstellen zu können, die nicht im Stande sind, ein ungezwungenes, natürlich fliesendes Gesang zu einem Menuet zu finden, oder nur ein Polonoise richtig zu begleiten.

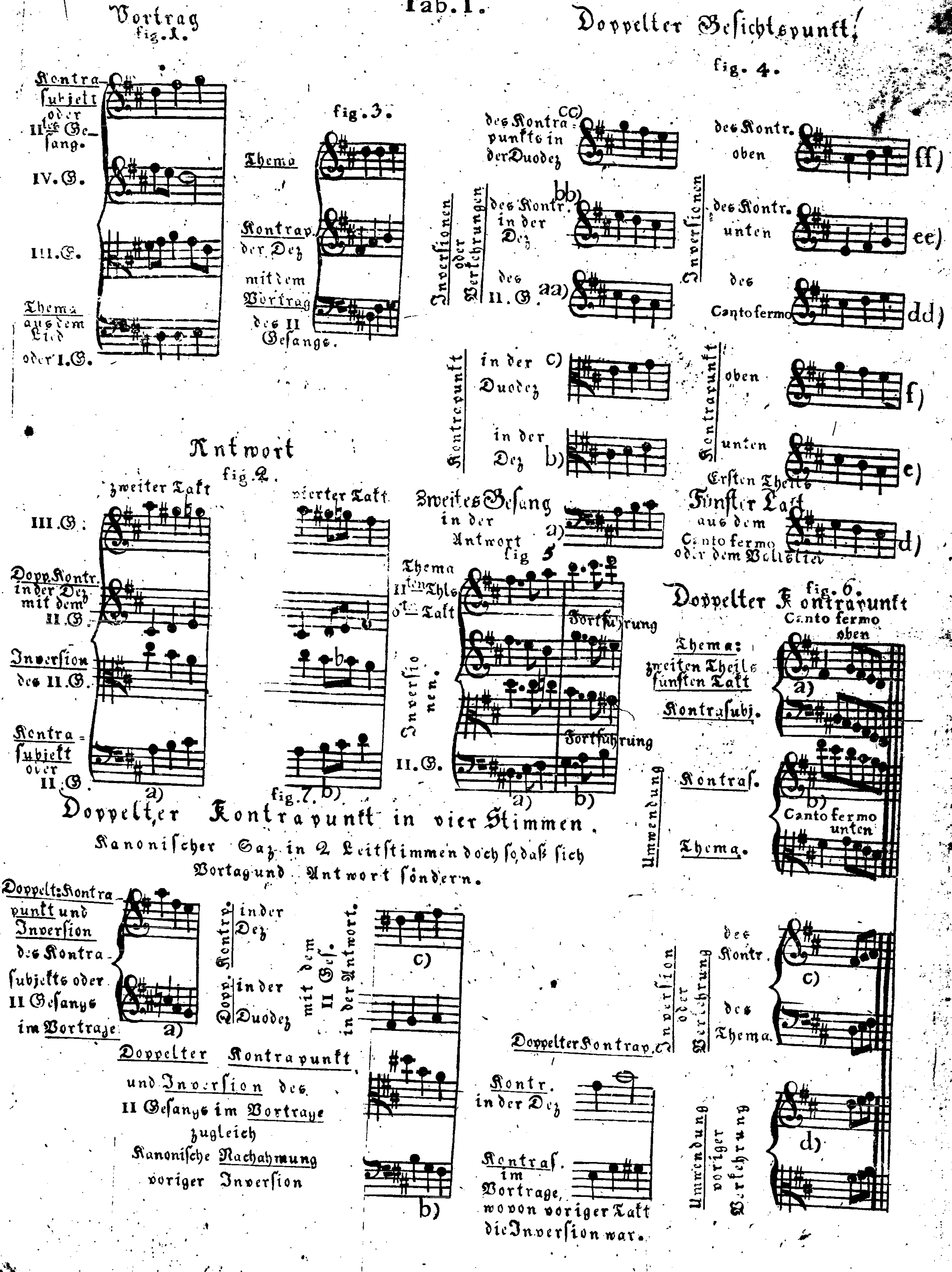
Kontrapunktische Bearbeitung des Englischen Volkslieds: God save the King

Franckfurth am Main
bei Varrentrapp und Wenner.

Michael Henkel


Ex Libri
Frankfurt a. M.
Nr

Tab. I.


Vortrag
fig. 1.
Kontrasubjekt oder II[ter] Gesang.
IV. G.
III. G.
Thema aus dem Lied oder I. G.
Doppelter Gesichtspunkt!
fig. 4.
fig. 3.
Thema
Kontrap. der Dez mit dem Vortrag des II Gesangs.
des Kontrapunkts in der Duodez
cc)
bb)
des Kontr. in der Dez
des II. G.
aa)
Inversionen oder Verkehrungen
des Kontr. oben
ff)
des Kontr. unten
ee)
des Canto fermo
dd)
Inversionen
Kontrapunkt
in der Duodez
c)
in der Dez
b)
Kontrapunkt
oben
f)
unten
e)
Ersten Theils Fünfter Takt aus dem Canto fermo oder dem Beispiel
d)
Antwort
fig. 2.
zweiter Takt
vierter Takt
III. G.
Dopp. Kontr. in der Dez mit dem II. G.
Inversion des II. G.
Kontrasubjekt oder II. G.
a)
b)
Zweites Gesang in der Antwort
a)
fig. 5
Thema II[ten] Thls 5[ten] Takt
Fortführung
Inversionen
II. G.
Fortführung
a)
b)
fig. 6.
Doppelter Kontrapunkt
Canto fermo oben
Thema: zweiten Theils fünften Takt
a)
Kontrasubj.
Kontras.
b)
Canto fermo unten
Thema.
Anwendung
fig. 7.
Doppelter Kontrapunkt in vier Stimmen.
Kanonischer Satz in 2 Leitstimmen doch so, daß sich Vortrag und Antwort söndern.
Doppelt: Kontrapunkt und Inversion des Kontrasubjekts oder II Gesangs im Vortrage
a)
Dopp. Kontrp.
in der Dez
in der Duodez
mit dem II Ges. in der Antwort.
c)
b)
Doppelter Kontrapunkt und Inversion des II Gesangs im Vortrage zugleich Kanonische Nachahmung voriger Inversion
Doppelter Kontrap.
Kontr. in der Dez
Kontras. im Vortrage, wovon voriger Takt die Inversion war.
Inversion oder Verkehrung
des Kontr.
c)
des Thema.
Anwendung voriger Verkehrung
d)




1) a) b) c) d) e) f) g)
2)
3)
Canto fermo
Canto fermo
4)
5)
6)
7)
8)


Tab.IV.
8te Ver.
Alla Polacca
10te Ver.
11te Ver.
NB a)
20ste Ver.
NB b)

Tab. V. Umarbeitung der 8, 10, 11, 20ten Ver.



Tab. VI.

Kontrapunktische Ver. zu 4 Bogeninstrumenten.

Erster Theil.




29 30 31 32 33 34 35 36 37
Violoncello
Contrab.
38 39 40 41 42 43 44 45 46
Chor.

14 Ver. Fugetta.

fig. 1.



fig. 2. Unedle Klaviersäze.



fig. 3.



gestochen in der [illegible]